

ANATOMÍA DOMÉSTICA DE LA CIUDAD. DISECCIÓN DE «MÍNIMOS Y MÁXIMOS» EN LA REVISTA *ARQUITECTURA*

Amelia Vilaplana

Arquitecto. Máster en Teoría Crítica y Estudios Museísticos. Programa de Estudios Independientes del MACBA

ameliavilaplana@gmail.com

Recibido: 13/12/2017 | Aceptado: 20/02/2018

107

DOMESTIC ANATOMY OF THE CITY. DISSECTION OF "MÍNIMOS Y MÁXIMOS" WITHIN THE MAGAZINE *ARQUITECTURA*

ABSTRACT: This paper aims to revisit Eulàlia Grau's piece «Mínimos y máximos» («Minimums and Maximums»), published in 1977 in the 204-205 issue of *Arquitectura*. This publication inaugurates the new era of the COAM's journal. It is conceived as a helpful document to set the course of Spanish architecture after the dictatorship and to fill the gap left by Modern Architecture.

«Mínimos y máximos» exposes six houses previously selected from six different neighborhoods around Barcelona, by showing photographs of their interiors and conversations with their inhabitants.

Applying Beatriz Colomina studies on architecture magazines and taking into account the influence of technological breakthroughs in the architectural culture, this paper will analyze how *Arquitectura* uses Eulàlia Grau's work to point at the domestic interiors as the matrix where the urban construction is generated. «Mínimos y máximos» analyzed in the context of *Arquitectura* journal, becomes as a testing ground for the construction of the new city. The editorial practice shifts as an experimental method for the architectural and urban project, and for political and social construction.

KEYWORDS: *Arquitectura* magazine, Eulàlia Grau, Barcelona, «Minimums and Maximums»

RESUMEN: Este artículo analiza la obra de Eulàlia Grau «Mínimos y máximos», situada en el contexto de su publicación en 1977 en el número 204-205 de *Arquitectura*, revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Este volumen es el primero de la etapa postfranquista del COAM y se concibe como un documento que debe ayudar a reenfocar el rumbo de la arquitectura tras la dictadura y ante el vacío dejado por la arquitectura moderna.

Los editores de la revista utilizan el proyecto en el que Grau expone el interior de seis viviendas situadas en distintas zonas de la ciudad para mostrar a sus lectores una nueva forma de entender la ciudad.

Apoyándonos en los estudios de Beatriz Colomina sobre la arquitectura como medio de comunicación de masas y considerando la influencia de los cambios tecnológicos en el pensamiento arquitectónico, analizaremos cómo la revista, a través de «Mínimos y máximos», presenta los espacios domésticos como la matriz donde se gesta, de manera oculta, la realidad urbana. Asimismo, constataremos que la revista de arquitectura aparece como un espacio arquitectónico interior, campo de pruebas para la construcción de una nueva ciudad para una nueva época.

PALABRAS CLAVE: revista *Arquitectura*, Eulàlia Grau, Barcelona, «Mínimos y máximos»



Introducción. El 'beso arquitectónico' entre «Mínimos y máximos» y *Arquitectura*

Durante el verano de 1977, los arquitectos madrileños recibieron en sus casas el primer número de la nueva revista *Arquitectura*, publicación periódica del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)¹. Al oírla, encontraron en sus páginas centrales «Mínimos y máximos», un singular artículo de investigación firmado por Eulàlia Grau. «Mínimos y máximos», impreso sobre las páginas centrales del número 204-205 de *Arquitectura*, forma una de esas confluencias que Sylvia Lavin (2011) define como *kissing architecture* y que podríamos traducir por 'beso arquitectónico' o 'arquitectura del beso': las dos superficies se unen en gesto transformador y revolucionario que libera a la arquitectura de su viejo drama. ¿Qué drama? En este caso, para los arquitectos del *non-design* y para Eulàlia, el drama de la disciplina biopolítica impuesta en la vida cotidiana a través de los objetos domésticos²; para los editores del número 204-205, el drama de la desaparición de la arquitectura moderna y el vacío que ésta ha dejado; para Loos –, por consiguiente, para la cultura contemporánea–, el melodrama de la vida doméstica, a imagen del cual se diseñan los salones de las viviendas³; y, para la dirección del COAM, el drama político de la España del siglo XX, traducido a la construcción urbana. El beso provoca el encuentro entre la historia convulsa de la revista *Arquitectura* y, por lo tanto, de la cultura arquitectónica contemporánea en España y las historias privadas que narran los interiores domésticos. En este encuentro de la historia de la arquitectura y de sus pequeñas historias domésticas, se inicia una investigación casi policiaca, donde se inspeccionan las viviendas como escenarios de un crimen. Se realizarán, incluso, pruebas médicas sobre el terreno.

El número 204-205 de la revista *Arquitectura* es un rompecabezas diseñado para retar al lector. Sus páginas recogen un *collage* donde se juxtaponen una sucesión de piezas sueltas: fragmentos de artículos antiguos, artículos inéditos, titulares, fotografías, portadas y cartas del editor. Los editores han arrancado antiguas páginas de la revista, las han recortado y han escrito anotaciones sueltas. Este material encuadrado es el que ofrecen al lector para que lo reordene mentalmente, en la intimidad de su casa, dedicándole el tiempo que este ejercicio requiere. El fin de este juego de archivo es desmontar la historia de la arquitectura que la revista ha escrito en sus propias páginas para reescribir una historia alternativa.

La confección del número 204-205 ha sido, más que nunca, un trabajo creativo de edición. Edición y *collage* aparecen como medios de construcción: permiten montar la revista, revisar la cultura arquitectónica y construir al lector. Las discontinuidades y los huecos dejados por el *collage* le obligan a investigar y a sacar sus propias conclusiones. El lector, que es el arquitecto en este caso, se ve forzado a comportarse como un detective que tiene que explorar, primero y a modo de entrenamiento, el interior de la revista y, luego, el interior de los espacios arquitectónicos.

El artículo de Eulàlia, como eco de las premisas de la revista, presenta un estudio sobre la ciudad. El análisis se inicia con la visita a una serie de viviendas distribuidas por los distintos barrios de Barcelona. Eulàlia se acerca a la ciudad a través del reconocimiento de los interiores de las viviendas que se han levantado en sus distintos barrios. Para darle forma a la investigación, aplica al montaje del proyecto la técnica del *collage*, habitual en sus obras y que aquí se revela como un modo de edición arquitectónica.

Reconstruyendo la arquitectura de la revista *Arquitectura*

El número que el lector tiene entre las manos es el ganador del concurso que en 1976 convocó el COAM para elegir al equipo redactor que dirigiría la revista en su nueva era. «La Guerra Civil resulta tan calamitosa para España como para *Arquitectura*», explica en una nota el equipo director saliente (Jaén, Linazasoro y de Miguel, 1977:4). Los años de la dictadura son años de crisis para el Colegio y para la revista. La revista está encorsetada y esclerotizada, la rígida postura que ha tenido que adoptar sólo le permite mirar en la dirección que señala el Ministerio de Gobernación, ente responsable de marcar su línea editorial. La revista toma el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura* y reproduce en sus páginas una arquitectura que corresponde con la sociedad que se está construyendo desde el régimen. Su interior, sin embargo, está en ebullición y los editoriales a lo largo de los años 70 revelan un creciente conflicto interno.

Nuestro quehacer en la revista nos ha hecho entrar conscientemente [...] en el fenómeno humano que encierra nuestra profesión, la necesidad de responsabilizarnos e hipersensibilizarnos [...] conocer ideologías y voluntades que intuimos son en la ultimidad la verdadera razón de nuestra arquitectura, de las cuales los edificios no son más que impuras esclerotizadas respuestas [...] nuestra arquitectura está viva, más aún diría que está en carne viva. (Editorial, 1974:2)

En el año 1975, el caparazón eclosiona y aparece el excepcional número 0.0.⁴. Ante la esclerosis, el número 0.0. proclama: «¡Hágase bichito!». La revista, en un ejercicio de introspección, mira hacia sus adentros, se disecciona y ofrece a la sociedad una radiografía de su interior o, para ser más precisos, una resonancia: es un número hablado que transcribe conversaciones entre las personas que trabajan en el Colegio. Se puede, incluso, obtener una versión en *cassette*. El Colegio da el primer paso hacia una arquitectura que muestra sus entrañas. A partir de ahí, hay que trabajar. La arquitectura ya no debe preocuparse por las fachadas,

1 La metodología de este artículo se apoya en: Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.; Preciado, B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*. Barcelona, España: Anagrama, S.A. Ediciones; Colomina, B., y Buckley, C. (Eds.), (2010). *Clip, Stamp, Fold: the Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*. Nueva York, EE.UU.: Actar Ediciones.

2 Superstudio desarrolla uno de los textos claves del *non-design* en: Superstudio. (2003). «Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object». En Lang, P. y Menking, W. (Eds.), *Superstudio. Life Without Objects* (pp. 210-211). Milán, Italia: Skira.

3 Beatriz Colomina argumenta el concepto de melodrama de la vida doméstica en relación al diseño de los espacios domésticos interiores de Adolf Loos en: Colomina, B. (2010). *Publicidad y privacidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia.

4 Sobre el número 0.0. de *Arquitectura*: Vilaplana, A. (2017). Urban Sonographies: A Feminist Art Work and the Transformation of Architectural Culture in the Infosphere. *Field* (7), 65-76.



Figura 1: Arquitectura n. 0.0., 1975

sino por lo que sucede dentro: «Ahora haga usted lo mismo, conviértase en bichito» (Equipo 0.0., 1975:s.n.).

Los años siguientes ponen en marcha, paulatinamente, la revista hacia su nuevo rumbo y aportan, incluso, unas pautas de ejercicio para que el lector se adapte al ritmo del cambio. La revista es un recortable que se puede perforar, doblar y encuadernar. *Arquitectura* siente los síntomas de la esclerosis producida por la conjunción de la cultura de la arquitectura moderna y la coyuntura política. La diagnostica, la explora, detecta la calcificación exterior, pero encuentra el bichito que se esconde dentro, lo saca y pauta una cura gimnástica. Es una terapia y un entrenamiento para la formación del nuevo arquitecto.

La respuesta oficial a la llamada de «hágase bichito» llega dos años después con el número ganador del concurso para la nueva revista. Este ejemplar incluye, muy estratégicamente, el artículo «Mínimos y máximos», una réplica dilatada en el tiempo a la editorial de 1974.

Hacia una arquitectura. Cita a ciegas de los francotiradores con Le Corbusier

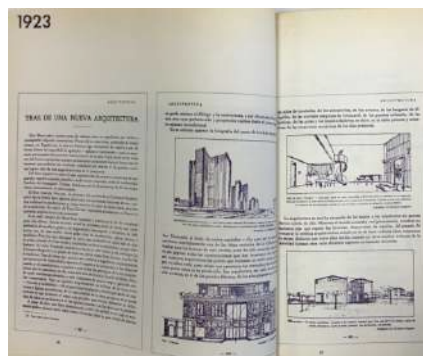
El equipo ganador y que dirigirá la revista en su nueva era está formado por Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita y Ángel Fernández Alba. Como sorpresa encontramos entre los créditos a Martha Thorne, encargada de crear un resumen en inglés de la revista, que se incluye en la última página. Martha Thorne es hoy la directora del premio Pritzker, equivalente al Nobel de la arquitectura.

‘Dirigir’ adquiere en el contexto de este número –que se publica en plena transición política del Colegio– el sentido de guiar, de mostrar un camino. La revista marca el rumbo hacia una nueva cultura de la arquitectura española, y lo hace emulando el modo en el que Le Corbusier nos dirigía hacia la arquitectura moderna en *Vers une architecture*. Como prueba de ello, en la página 26, encontramos un artículo dedicado a la presentación de la publicación de Le Corbusier. Le Corbusier colocaba la imagen de la cubierta de un trasatlántico en la portada de su libro. En la esquina superior de la portada, se usa como sello una imagen del Club Náutico de San Sebastián, edificio de *estilo buque*, cuya geometría asemeja su volumen a la cubierta de un barco atracado en el puerto. El uso del barco como arquitectura y de la arquitectura diseñada como barco inicia un juego de paralelismos, simetrías y asimetrías en el diálogo que el número 204-205 establece con la arquitectura moderna.

El volumen se organiza en dos partes. La primera da título al número, «La revista de arquitectura 1918-1936», y, a través de un minucioso trabajo de archivo y un creativo tratamiento editorial, revisa la historia de la revista en sus primeros 18 años. Es el único periodo de su historia que reconoce –en el sentido de identificar y de volver a dar a conocer–. Los años posteriores fueron otra cosa: la *Revista Nacional de Arquitectura*. La segunda parte presenta una selección de trabajos nuevos que actúan como faros hacia dónde dirigirse. El periodo intermedio ha sido amputado. La revista edita su historia para construir la nueva arquitectura.



Figuras 2 y 3: Portada y páginas interiores de *Arquitectura* n. 204-205, 1977



Figuras 4 y 5: páginas interiores de *Arquitectura* n. 204-205, 1977



Figura 6: Portada de *Vers une Architecture*, Le Corbusier, 1923

El lector se enfrenta a diferentes vacíos: el vacío del periodo borrado, el vacío en torno a los recortes y el vacío y la confusión que ha dejado la arquitectura moderna y a los que señala el editorial del número. Dónde están los indicios con los que trabajar, cómo es la ciudad que hemos heredado, desde dónde vamos a construir el futuro.

El lector tendrá que construir su casilla de salida a través de los eslóganes que le ofrecen «Vers une architecture», «Des yeux qui ne voient pas», «Eso no es arquitectura», «Vamos a no hacer arquitectura», «Life in your head», y los trabajos de los llamados francotiradores que presenta la revista en la segunda mitad. Estos son proyectos concretos de autores que, ante la batalla de la arquitectura, no crean grandes teorías, no forman parte de un grupo –la revista evita alinearse con teorías grandilocuentes ya fijadas–, sino que a través de proyectos concretos abordan una problemática con precisión. Uno de estos francotiradores es Eulàlia Grau.

«Mínimos y máximos»

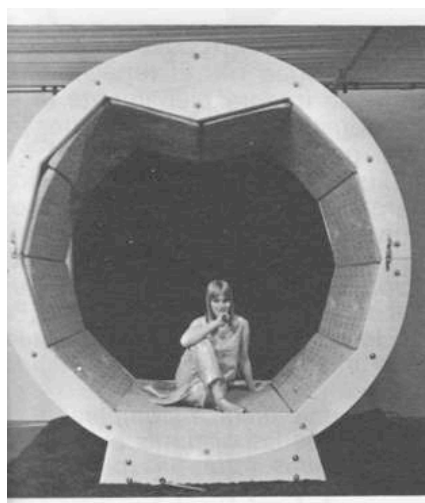
«Mínimos y máximos» aparece en las páginas centrales del volumen. Es la parte más interior pero, también, es la que queda más expuesta cuando el lector abre el volumen por la mitad. Ocupa el lugar de las entrañas que aparecen al diseccionar la revista, al diseccionar la arquitectura. Esta posición estratégica anuncia que vamos a encontrar la arquitectura en carne viva.

En la introducción, Eulàlia presenta el estudio como una investigación sobre la ciudad contemporánea entendida como fenómeno global, como producto de la sociedad occidental a finales de los 70. «La ciudad que se ha convertido en un monstruo» (Grau, 1977:65) ha quedado despojada de su humanidad.

Eulàlia desarrolla su estudio a través de un análisis muy concreto que realiza en Barcelona, la ciudad donde vive desde su regreso de Italia. Después de estudiar en Barcelona, la artista se traslada a Milán para realizar unas prácticas de diseño en Olivetti. Allí trabaja con el equipo de Ettore Sottsass. En ese momento, Sottsass colabora, además, regularmente con la revista *Casabella* que se ha convertido, desde 1973 y bajo la dirección de Mendini, en la bandera de la arquitectura radical italiana y del *non-design*. Los arquitectos que se alinean en esta corriente son críticos con la arquitectura moderna (que se suelen personificar en la figura de Le Corbusier). Ante el falso utilitarismo y racionalismo que proclama, entrevén una manipulación a través del diseño. En este contexto, proclaman la destrucción del objeto.

Desde una perspectiva próxima al *non-design*, Eulàlia describe la ciudad no como trazado de vías, ordenación de espacios, sino como generador de ciudadanos concretos. «Las ciudades han de servir [...] para alojar y reproducir [...]», nos dice Eulàlia (1977:65) en la introducción de «Mínimos y máximos».

La ciudad es un útero que produce a sus habitantes, definidos como obreros o consumidores en el texto de Grau. Se concibe como producción y consumo, pero no como producción de bienes, sino como producción de sí misma. La ciudad construye la subjetividad de los individuos que



Un modelo que recuerdo el «huevo» de la ASKO. Pero en este caso esta producción corresponde a Wiels Mobler de Dinamarca y el diseñador es Claus Boetmann. Este extraño cuerpo circular en el exterior y poligonal en el interior es giratorio y según el punto de fijación tiene distintas utilidades. Protector como el «huevo» de ASKO, divertido, como exigencia de la decoración y el diseño moderno.

Izquierda: Otra producción danesa, de la JYDISK MOBELVAERK, diseñada por Sidsø Werner y Leif Alring. Lo textil es aquí fundamental. Desde su presencia en las piezas de asiento, hasta en la originalidad de la alfombra. Creemos desafortunado el recurso comercial de tapizar en tela o piel. Cuando se proyecta un modelo ya debe decidirse uno u otro material, porque la realización final varía sustancialmente.

Derecha: Una producción danesa de N. EILERSEN SKAMBY FYN, diseñada por Andreas Hansen. Una extraña combinación de organicismo y búsqueda de una nueva significación, especialmente en el tapizado. El mal acabado de la textura es un hallazgo original.

Figura 7: Fotografía del mueble de Wiels Mobler diseñado por Sidsø Werner y Leif Alring, publicada en el n. 36 de *Hogares Modernos*.

necesita para mantenerse y reproducirse. La vivienda es un molde para la producción de subjetividad. El barrio, el mero resultado de la acumulación de estos moldes (viviendas), y la zonificación de la ciudad, un proceso industrial de distribución de sus centros de producción.

Esta concepción de la ciudad, aparentemente, poco tiene que ver con el concepto de perspectiva en la ciudad barroca, con la idea de ciudad como vía de comunicación, con la cual se piensa el ensanche, o con la ciudad moderna que se proclama en la *Carta de Atenas*, pero debe entenderse como el negativo de estas construcciones. Si, en *Vers une Architecture*, Le Corbusier definía el paseo arquitectónico como el descubrimiento de los volúmenes bajo la luz, Eulàlia hace el paseo contrario y observa lo que se encierra en la oscuridad de esos volúmenes: «Los barrios serán en el mejor de los casos un conjunto de huecos donde deben encajarse las personas» (Grau, 1977:65).

Este ejercicio de revisión de la realidad desde el interior puede observarse en toda la trayectoria de Eulàlia Grau. A través de las *Etnografías* de Eulàlia, podemos observar las casas de la clase media por las mirillas de sus puertas. Esta obra presenta un estudio de la sociedad, realizado desde de los medios de comunicación. A través de recortes de revistas, periódicos y catálogos comerciales, especialmente de decoración y objetos de menaje, Eulàlia analiza los mecanismos que estructuran y ordenan la vida cotidiana, disecciona la realidad. Reconstruye los interiores reordenando las imágenes recortadas en un *collage*⁵.

El estudio de la ciudad, para Eulàlia, se centra en la exploración de los interiores, esos huecos que quedan ocultos en el paseo arquitectónico.

⁵ Sobre las *Etnografías* como paisajes interiores y su relación con la arquitectura: Vilaplana A. (2015). «Eulàlia Grau /vs/ los arquitectos soldado [...]». En Álvarez Lombardero, N. (Ed.), *Arquitectas. Redefiniendo la profesión* (pp. 309-322). Sevilla, España: Recolectores Urbanos Editorial.

Hágase bichito

En 1977, aparecen en el campo de la medicina dos nuevas técnicas de imagen que revolucionarán la forma en la que miramos y entendemos nuestro entorno. La imagen que Paul Lauterbur había tomado del interior de un pequeño molusco cerrado, encontrado por su hija frente a su casa, en la orilla de la playa de Long Island, dio la vuelta a la forma de percibir el mundo. Entre 1973 y 1977, se desarrolla en el campo de la medicina una nueva técnica de imagen que cambiará la forma de mirar los cuerpos: la resonancia magnética nuclear (RMN). Las imágenes obtenidas con los aparatos de RMN muestran, por primera vez, las partes blandas contenidas dentro de un organismo cerrado. Si con la radiografía podíamos ver el esqueleto oculto bajo la carne, ahora podemos observar el cerebro oculto dentro del cráneo. Lo blando se pone en primer plano, desplazando el interés que históricamente se centra en estudiar lo sólido, lo rígido y lo estructural, considerado como lo verdadero y lo propio dentro del campo de la arquitectura.

Esta técnica permite volver la mirada hacia el interior de un modo que hasta ahora había sido imposible. Si en los años 60 la tecnología parecía desarrollarse en la búsqueda hacia lo lejano y lo exterior, en la conquista del espacio, a finales de los 70, este movimiento se invierte. La búsqueda del *innerspace* compite con la del *outerspace*. *The Power of Ten*, el vídeo que en 1977 confeccionan los Eames para IBM, parte de una escena de picnic en la que una pareja comparte un almuerzo sentada en el césped. La cámara sube y se aleja, saliendo de la atmósfera e iniciando un viaje espacial, para luego invertir el recorrido y acabar penetrando el cuerpo de uno de los campistas. Las imágenes muestran cómo el interior de su cuerpo es un territorio de estudio, comparable al espacio exterior.

La estética de la resonancia invade las páginas de las revistas de arquitectura y decoración, la imagen del hogar moderno se construye con muebles que reproducen la forma de la nueva máquina de habitar. Pero las implicaciones de este cambio de mirada y su influencia en la cultura arquitectónica van mucho más lejos de los formalismos.



Figura 8: Raymond Damadian presentando su primera máquina de resonancia magnética en 1977. Fuente: El Mundo.es

Beatriz Colomina nos enseña que la arquitectura no sólo se ha representado a lo largo de los siglos como un cuerpo sometido a un estudio clínico, sino que toda la concepción del edificio ha cambiado con cada avance médico. Si, como dice Colomina (2010), el impacto de la tecnología de los rayos X es evidente en la obra de muchos arquitectos de principios del XX, no es difícil pensar que las nuevas tecnologías de imagen sacudirán el pensamiento arquitectónico a finales de siglo.

Un apartamento es un «molde vital», afirma la revista *Hogares Modernos* en un artículo titulado «Lectura de un piso de Ricardo Bofill»:

Un piso corresponde a un molde vital. Normalmente las vidas de los que lo habitan se adaptan a ese molde y no a la inversa. La distribución del espacio ya está acordada cuando el inquilino cruza la puerta por primera vez. Y esta distribución corresponde a una estructura idealizada de cómo ha de ser la vida de sus habitantes. (s.a., 1969:s.n.)

Dándole la vuelta al enunciado y como explica Paul B. Preciado en *Pornotopía* (2010:17): «para cultivar el alma hay que diseñar un hábitat del cuerpo: crear un conjunto de prácticas capaces de funcionar como hábitos del cuerpo».

El desarrollo de la ecografía uterina, precisamente, el mismo año (1977) y su empleo, a partir de esta fecha, para seguir las primeras semanas de gestación aumentan la fascinación y dan un nuevo giro de tuerca a la forma de concebir el espacio interior. Más que un molde que imprime repetidas veces una forma fija, el espacio interior es un espacio de gestación, de construcción y de producción de significado. La técnica de exploración de la ecografía a base de ondas sonoras es significativa. El sonido y, por extensión, el habla serán modos de explorar los espacios que nos estaban velados.

Las paredes hablan

«Mínimos y máximos» presenta un estudio de Barcelona, realizado a través del análisis de seis barrios de la ciudad. Se articula en seis epígrafes: Sector Casco Antiguo (Distrito V), San Vicenç del Horts (Barcelona), Sector Maresme (Distrito X), Sector Calvo Sotelo (Distrito XI), Ametlla (Barcelona) y Sector Sarrià (Distrito III). Bajo cada título, el lector encuentra con sorpresa una serie de fotografías de interiores domésticos, acompañadas por las transcripciones de unas conversaciones.

Bajo los epígrafes que identifican cada barrio, no hay planos de situación, ni de la ciudad; tampoco hay imágenes de las calles o de los espacios públicos. El artículo no utiliza ningún lenguaje gráfico propio del urbanismo. Las únicas indicaciones que encontramos son más cercanas a unas notas policiales que a unas leyendas de arquitectura: «transcripción de la grabación efectuada en el Maresme (20-6-77)» (Grau, 1977:71).

Las fotografías que ilustran cada zona resultan confusas a primera vista. No tienen leyenda aclaratoria que las sitúe, que indique lo que representan o en qué estancia nos encontramos. Muchas de estas imágenes están impresas con poca nitidez, con un contraste marcado que hace perder matices y definición. Lo que vemos no son las cuidadas fotografías de interiores arquitectónicos, que muestran las revistas de

interiorismo, son pruebas médicas realizadas al edificio. Eulàlia nos presenta las resonancias y ecografías que ha tomado –usando sus palabras– de esos huecos.

Para obtener las imágenes de «Mínimos y máximos», Eulàlia ha visitado los barrios de Barcelona, grabadora en mano y acompañada por un fotógrafo. Consigue entrar en las viviendas más acomodadas con el pretexto de estar realizando un reportaje para una revista de arquitectura. Los dueños, halagados con la falsa expectativa de que sus casas lucirán en una revista de decoración, aceptan la intrusión. Eulàlia se infiltra igual que lo hacía Jack el Decorador para la revista *Hogares Modernos*. En los años 70, Jack el Decorador (*alter ego* de Manuel Vázquez Montalbán) se infiltra en los nuevos locales que se abren en España: es un inspector de la decoración europea. La andadura de Jack comienza el día que su camino se cruza con el de Le Courboisier (caricaturización de Le Corbusier) y lo recluta para el cuerpo de agentes secretos en defensa de los objetos inertes. Si Le Corbusier nos anima a la *promenade architecturale* (paseo arquitectónico), Le Courboisier incita a Jack a recorrer el mundo a través de sus espacios interiores. Hace falta ser un agente secreto: en los interiores hay que infiltrarse, no se exponen, a la espera de ser fotografiados.

Una vez dentro, Eulàlia interroga los espacios interiores para arrancarles su historia⁶. Las transcripciones no corresponden a una entrevista. No encontramos la voz del entrevistado respondiendo a preguntas planteadas por un reportero. El texto, escrito con pautas formales similares a un guion teatral, da sólo réplica a los habitantes de las viviendas visitadas. Es la voz de la vivienda, del melodrama de la vida doméstica de Loos –recordemos que el arquitecto diseña gran parte de sus interiores como palcos de teatros desde donde contemplar la dramática representación de la vida en el hogar–.

El artículo aporta seis casos de estudio documentados con dieciocho fotografías (tres por vivienda) y tres transcripciones. Sólo tienen voz las viviendas que encierran un conflicto, el resto quedan en silencio, por el momento.

La casa narra su biografía, la palabra es terapéutica. Sylvia Lavin (2007) explica en *Form Follows Libido* la peculiar aportación de Richard Neutra a la arquitectura moderna, utilizando el proceso de diseño de la casa como una terapia psicoanalítica para sus clientes/pacientes.

La vivienda del casco antiguo está en ruinas y la familia vive en ella esperando ser realojada. Mientras tanto, a través de las grietas del forjado, ven la luz de la pensión que se encuentra bajo ellos. Las fotografías del interior de la casa se contraponen a las del hotel del distrito XI. En San Vicenç dels Horts, un hombre y una mujer denuncian la falta de agua corriente, no sabemos si no pueden pagarla o si faltan las redes de abastecimiento. Las fotografías muestran la colada, la cisterna rota y el comedor. Enfrentadas, en la página derecha, vemos fotografías de la reforma de un baño y una cocina de Sarrià.

⁶ Para más información sobre los interiores como escenas de un crimen: Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

El caso más singular es, posiblemente, el de la vivienda del Maresme. Esta zona fue edificada con cierta velocidad entre los años 60 y 70, sobre una zona rústica, y en gran parte con promociones de viviendas sociales. Las viviendas eran, a menudo, de buena calidad y ofrecían comodidades. El barrio, sin embargo, por la velocidad de la construcción e incluso por la ideología con la que se crea, carece de equipamientos públicos. La vivienda habla a través de varias voces, varios habitantes: el piso acoge a una comuna formada por distintas parejas. No están casados, no creen en el matrimonio. No distribuyen el trabajo doméstico según las normas convencionales que lo descargan sobre las mujeres. Quien no tiene un trabajo económicamente productivo fuera de la comuna trabaja dentro. Los roles fluctúan según las circunstancias de cada uno. La casa no es sólo una vivienda. Algunos de ellos son abogados y han montado una oficina que da asistencia a trabajadores con pocos recursos. Han remodelado la vivienda para este fin, improvisando un despacho y con muebles autoconstruidos. Este caso contrasta con los demás. No corresponde a un tipo, sino a una mutación dentro de un tipo. Eulàlia introduce el germen de cambio dentro de su estudio.

En este mismo barrio se encuentran las conocidas viviendas del Congreso Episcopal. Gregorio, Obispo de Barcelona (1972), explica cómo las viviendas contribuyen a modelar la vida y la psicología del habitante. Los edificios se construyeron ante la alarmante falta de vivienda en los años posteriores a la Guerra Civil. Las casas se distribuían entre artesanos, profesionales, empleados, técnicos y obreros. Un porcentaje estaba reservado a las parejas que querían formar matrimonio. Las viviendas debían proporcionar estabilidad y facilitar la descendencia numerosa. Daban un sentido de continuidad a los niños y un sentido del deber a la mujer.

La compartimentación del espacio era una herramienta para alcanzar la higiene moral. La falta de vivienda llevaba al hacinamiento y el hacinamiento llevaba a la promiscuidad (Vilarrubias, 1963).

El hogar debía ser agradable. Flores y cortinas debían contribuir a crear una atmósfera de bienestar, como la que crean las flores en el claustro de un convento, explicaban. Aunque si poseía demasiadas comodidades y distracciones, podía apartar a la familia que se quedaba pasando la tarde del domingo en casa de las actividades parroquiales. La presencia de huertos era favorable, pero había que calibrar su dimensión para que el cuidado que de ellos hacía el hombre durante las tardes no bajara su productividad en el trabajo al día siguiente. La vivienda actuaba como molde tanto más cuanto que el espacio exterior público era inexistente o estaba bajo el control del Estado o de la Iglesia. En estos barrios, el único espacio público era la plaza del templo parroquial. Los cines y espacios de espectáculos debían quedar alejados: «el afán por divertirse hace que familias pobres gasten dinero en espectáculos cuando deberían gastarlo en comida» (Gregorio, 1972:78). La misma configuración de los bloques, con planta en forma de aspa, permitía la ventilación y el soleamiento pero no creaba espacios exteriores.

La maquetación de «Mínimos y máximos» es tan elocuente como su contenido. Al girar la página de introducción, el



lector descubre las viviendas visitadas por Eulàlia, las encuentra como quien abre una puerta y entra en una casa. El artículo se extiende en seis páginas dispuestas en tres pliegos. Cada página se divide en tres columnas. Las fotografías quedan a la izquierda y el texto en las columnas central y derecha. En cada pliego tenemos, en la página izquierda, una casa que corresponde a los mínimos y, en la derecha, una que corresponde a los máximos. Los barrios y las imágenes que los ilustran quedan dispuestos por pares opuestos. El texto, sin embargo, no sigue la misma disciplina. El artículo incluye tres transcripciones para los seis casos de estudio. Todas empiezan bajo su epígrafe, pero el espacio de una página les es insuficiente, por lo que rebosan hasta la página de la derecha, llenando un capítulo que no les corresponde. En varios casos, el texto, incluso, está cortado y continúa en otra página. Con esta hábil maniobra, textos e imágenes se mezclan deconstruyendo los binomios iniciales, expresión de la diferencia de clase. La estrategia de edición/collage del texto permite que el artículo acabe con las palabras pronunciadas por Ajo Pascual: «todo se tiene que tratar. Lo principal es quitarnos los prejuicios (con los) que nos han educado» (Grau, 1977:71). El molde se rompe.

Las viviendas y su biografía

Las últimas páginas de «Mínimos y máximos» reservan otra sorpresa, un último golpe de efecto, para el lector de *Arquitectura*. Valbina es la viuda de Diego Navarro, el protagonista de un trágico suceso de la época. La casa de Sant Vicenç dels Horts es la casa donde vivía con su familia. «Mínimos y máximos» es la evolución de una investigación en la que Eulàlia lleva un año trabajando. Empieza siguiendo un conflicto social y político a través de las noticias publicadas en la prensa y acaba rastreando la casa del protagonista para obtener la información que no encuentra en los medios de comunicación.

El origen de «Mínimos y máximos» se remonta a un proyecto que Eulàlia titula *Inventemos también nosotros*. Bajo este título, expone el llamado «caso Diego Navarro» que conmocionó la opinión pública, pero que la prensa nunca llegó a tratar con profundidad. Como explica Teresa Grandas (2013) en el catálogo *May no he pintat angels daurats*, Diego Navarro era un obrero en paro y padre de una familia numerosa. Navarro resultó herido durante una manifestación y detenido tras ella. La historia acaba trágicamente con el suicidio de Navarro en la cárcel. Eulàlia reúne la información que recopila de diferentes medios de comunicación y la contrapone a la información que se publica sobre otro caso de corrupción, el caso Matesa, por el cual el empresario Juan Vilá Reyes fue encarcelado y luego absuelto. La contraposición de la información relativa a las dos noticias pone de manifiesto la poca información que se ha dado sobre el caso de Diego Navarro. Eulàlia va a visitar la casa de Navarro, la examina a conciencia, la fotografía, la graba en video y entrevista a su viuda. Arranca de las paredes una de las historias no conocidas de la ciudad.

Eulàlia edita la información recopilada y monta un pequeño libro que titula *Vivendes... Vivendes (Viviendas... Viviendas)*, donde muestra una veintena de fotografías del interior de la casa y una transcripción de la conversación. Las contraponen a una serie de fotografías que realiza en una vivienda de Sarrià. El libro es autoeditado y no se distribuye por ninguna



Figuras 9-12: «Mínimos y máximos» de Eulàlia Grau, publicado en el n. 204-205 de *Arquitectura*, 1977



Figuras 13-15: *Vivendes... Vivendes* de Eulàlia Grau, 1976. Catálogo *Mai no he pintat angel daurats*, MACBA 2013

editorial, pero Eulàlia deja ejemplares camuflados entre los libros que se exponen en los estantes de arquitectura de varias librerías de Barcelona. La historia oculta de la ciudad espera escondida para quien la quiera descubrir.

Conclusión

La revista *Arquitectura* abre su nueva etapa con la publicación del número 204-205. Este primer volumen se lanza con la intención de empezar a pensar una nueva arquitectura que ayude a construir la ciudad en la nueva etapa política, cultural y social. Con la inclusión de «Mínimos y máximos», la revista apunta al espacio interior doméstico como foco de atención en el estudio urbano. El espacio interior ha sido visibilizado por las innovaciones tecnológicas –que a mediados de los años 70 aportan nuevas técnicas de imagen para explorar el interior del cuerpo humano– y puesto en el punto de mira del interés social.

Si el interior doméstico es el espacio donde se gesta la vida urbana, el interior de la revista es también un espacio de creación arquitectónica. La edición es la estrategia que uti-

lizan tanto Eulàlia Grau como *Arquitectura* para modelar el espacio arquitectónico. Esta coincidencia permite el diálogo entre el trabajo de la artista, los editores y los lectores de la revista.

La edición como herramienta de la arquitectura moderna es una técnica heredada de Le Corbusier (Colomina, 2010a). La manera en la que Eulàlia recopila, recorta y monta los collages reproduce la forma en la que el arquitecto preparaba los números de *L'Esprit Nouveau*⁷.

Eulàlia Grau y *Arquitectura* usan procesos de producción similares a los de Le Corbusier para poner en cuestión la arquitectura moderna, para revisar la historia, para, en otras palabras, construir el futuro analizando y editando el pasado y el presente. La edición se convierte en un método experimental para el proyecto arquitectónico, urbano, político y social.

⁷ Sobre los procesos de edición de Le Corbusier y del *collage* de Eulàlia Grau: Vilaplana A. (2015). «Eulàlia Grau /vs/ los arquitectos soldado [...]». En Álvarez Lombardero, N. (Ed.), *Arquitectas. Redefiniendo la profesión* (pp. 309-322). Sevilla, España: Recolectores Urbanos Editorial.



Figura 16: Publicación de algunas *Etnografías* de Eulàlia Grau en *Casabella*, 1975

Bibliografía

- Carandell, J. M (1974). En torno a los montajes. *Etnografía*, (2), p. 4.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Colomina, B. (2010). *Publicidad y privacidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia.
- Colomina, B., y Buckley, C. (Eds.). (2010). *Clip, Stamp, Fold: the Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*. Nueva York, EE.UU.: Actar Ediciones.
- Editorial. (1974). *Arquitectura*, (85), p. 2.
- Equipo 0.0. (1975). *Arquitectura*, (196-197)
- Grandas, T. (2013). «Eulàlia, no podien ser ni àngels ni daurats». En Mari, B., y Grandas, T. (Dir.), *Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats* (pp. 11-32). Barcelona, España: MACBA.
- Grau, E. (1977). Mínimos y máximos. *Arquitectura*, (204-205), pp. 65-71.
- Lavin, S. (2007). *Form Follows Libido. Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture*. Massachusetts, EE.UU.: MIT Press.
- Lavin, S. (2011). *Kissing Architecture*. New Jersey, EE.UU.: Princeton University Press.
- Le Corbusier (1925). *Urbanisme*. París, Francia: Ed. Crès.
- Lectura de un piso de Ricardo Bofill. (1969). *Hogares Modernos*, (n).
- Mondrego, G. (1972). *Viviendas del Congreso Eucarístico [1952-1971]: entidad benéfico-constructora*. Barcelona, España: Casulleras Ediciones.
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonki*. Madrid, España: Espasa Calpe S.A.
- Preciado, B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*. Barcelona, España: Anagrama, S.A. Ediciones.
- Roma, V., y de la Nuez, I. (Eds.). (2008). *Jack el Decorador/ Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona, España: DeBolsillo.
- Serrano, C. (1974). Una conferencia titulada Kitsch Colle. *Etnografía*, (2), pp. 8-9.
- Superstudio. (2003). «Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object». En Lang, p. y Menking, W. (Eds.), *Superstudio. Life Without Objects*, pp. 210-211.
- Vilaplana A. (2015). «Eulàlia Grau /vs/ los arquitectos soldado [...]». En Álvarez Lombardero, N. (ed.). *Arquitectas. Redefiniendo la profesión* (pp. 309-322). Sevilla, España: Recolectores Urbanos Editorial.
- Vilaplana, A. (2017). Urban Sonographies: A Feminist Art Work and the Transformation of Architectural Culture in the Infosphere. *Field* (7), pp. 65-76.
- Vilarrubias, F. A. (1963). *Influencia decisiva de la vivienda en la familia y su desarrollo humano y social*. Barcelona, España: s.n.